1938 154 #27 R-1

L'ART SACRÉ

Fernand Py, sculp.

REVUE
MENSUELLE

FÉVRIER 1938 Le N°: 3 Francs

SILEXINE
La SILEXINE, ce sont toutes les ressources du dessin et de la lumière, mises à la disposition de votre goût. Source intarissable de beauté, la peinture SILEXINE, lisse ou grenue, vous permet de réaliser aisément et économiquement une variété infinie de décorations murales, durables et lavables qui allient à la fantaisie des lignes, le relief et la couleur. NOTICE ILLUSTREE FRANCO.
SOURCE INTARISSABLE DE DÉCORATIONS
ÉTABTS LVAN MALDEREN
6 CITÉ MALESHERBES PARIS 9E

DÉMÉNAGEMENTS
TRANSPORTS-EMBALLAGES

Expéditions d'Œuvres d'Art
avec emballages spéciaux

◆

RAOULT - GROSPIRON

ne pas confondre avec
des appellations similaires

◆

SIÈGE SOCIAL :
195, rue de Grenelle

Garde-Meubles : 49 à 53, rue de la Fédération
PARIS (15e)

Ségur : 02.66,67 — Adresse Télégraphique : Raogros

Sur simple demande, il vous sera fait l'envoi gratuit de la liste des références religieuses.

Nombreux déménagements de communautés effectués depuis 30 ans. MAISON DE CONFIANCE

L'Héliogravure est véritablement
un procédé artistique peu coûteux.

Pour vos : Images, Cartes Postales
Almanachs, Calendriers
Bulletins
et tous vos Imprimés Illustrés

ADRESSEZ-VOUS A :

HELIO N E A

qui édite et imprime la Revue
" L'ART SACRÉ "

11, Rue de Cluny - PARIS (5e)
Téléphone Danton 83-84

ou

93-97, Rue du Chevalier-Français
LILLE (Nord)
Téléphone : 533-73

L'ART SACRÉ

revue mensuelle

(ne paraît pas en août)

Fondateurs : G. MOLLARD, J. PICHARD, L. SALAVIN

Directeurs :
P. COUTURIER, P. RÉGAMEY,
Dominicains.

Rédacteur en chef :
J. PICHARD.

AUX EDITIONS DU CERF,
29, Boulevard de Latour-Maubourg, Paris (VII')
Téléphone : Inv. 23-86 Chèq. Post. : Paris 1436.36 S
Publicité : M. LECOMTE, 167, rue de Vaugirard (XV')

ABONNEMENTS
France - Belgique, 1 an : **25 fr.** — Etranger : **35 fr.**

A NOS AMIS

MERCI
POUR LES ABONNEMENTS
QUE VOUS AVEZ DÉJA TROUVÉS

SI
CHACUN
DE VOUS EN TROUVE
RAPIDEMENT
UN

NOUS POUVONS VIVRE

MERCI

L'abondance des matières ne nous permet pas de rappeler ce mois-ci la composition de notre Comité de Rédaction.

Sommaire

4e Année N° 27

YVES SJOBERG. — **ART D'OCCIDENT** 37
PIERRE VILLOTEAU. — **FERNAND PY** 41
P.-R. REGAMEY. — **LA FORME DU CALICE** 45

CHRONIQUES

Eglises anciennes, musées nouveaux, par Pichard 49
La Chapelle du Sanatorium Martel de Janville et le Couvent de la rue Marie-Rose 51
Expositions : « le Poème du Rosaire », par le P. Couturier - **Leçons de l'Imagerie populaire,** par Pauline Peugniez 53
Orgue, par Marina Scriabine 58
Livres et Revues, Informations 59
Les Ondes Martenot à l'archevêché 60

Eglise de Saint-Savin, près Poitiers, XII[e] siècle.
Photo Giraudon.

Art d'Occident

Un livre récent de M. Henri Focillon

Le titre du dernier ouvrage de M. Henri Focillon (1), qui sonne comme une proclamation, en indique la thèse fondamentale, en trace le programme. « Notre travail, dit l'auteur lui-même, n'est ni une initiation, ni un manuel d'Archéologie, mais un livre d'histoire, c'est-à-dire une étude des relations qui, diverses selon les temps et selon les lieux, s'établissent entre les faits, les idées et les formes ». Autrement dit, c'est un fil d'Ariane, une méthode pour débrouiller les faits et les phénomènes si riches et si complexes de cet ensemble qu'on nomme le moyen âge. M. Focillon ne veut pas que cette appellation de moyen âge nous trompe; que nous voyons dans cette suite de siècles qui va de l'avènement carolingien à la prise de Constantinople par les Turcs, un âge de transition entre les temps antiques et la période moderne, mais bien une période originale, un tout formant bloc, une page de l'histoire de l'humanité, comportant sa part de création propre.

Cette originalité dans le temps d'une civilisation qui offre une période de préparation: les grandes invasions jusqu'à l'avènement des carolingiens — véritable âge moyen — sa période de croissance: le premier âge roman, — ses expériences diverses: le second âge roman, le premier âge gothique, — son évolution qui pousse jusqu'à leurs plus extrêmes conséquences les principes employés, jusqu'au baroque et à l'irréalisme de la fin du gothique, — cette originalité dans le temps est aussi une originalité dans l'espace, puisque l'art d'Occident est celui qui incarne et exprime la pensée de la chrétienté au moyen âge. Et cette chrétienté, on en connaît les limites, mouvantes, certes, au début, puis de plus en plus incompressibles, puis progressent sous la poussée de l'esprit de reconquête, jusqu'au jour où elle va se désagréger de l'intérieur sous l'influence des causes politiques et sociales, morales aussi, qui vont tuer l'organisme usé pour faire place à de nouvelles formes de vie.

Montrer l'aire d'expansion temporelle et spatiale de l'art d'Occident, c'est dire l'énormité du programme que s'est imposé M. Focillon eu égard à la masse de faits qu'il embrasse. Mais son ouvrage se distingue précisément des manuels d'archéologie, en ce qu'il étudie non pas l'art figé, mort, statique, décomposé dans ses éléments comme une machine dont on démonterait les rouages pour les classer et les étiqueter, mais l'art dans sa mouvance et sa progression vitale, l'art dont il s'agit précisément de déceler le secret de vie et de mouvement. Qui, mieux que l'auteur de *l'Art des sculpteurs romans* et de *la Vie des formes*, pouvait projeter sur une étendue aussi considérable de temps et de lieux ce regard à la fois soucieux des vastes déroulements d'ensemble et des détails significatifs, ferments et catalyseurs du changement?

La méthode employée dans cet ouvrage est celle, en effet, qui fit la réputation de l'auteur des deux livres que nous venons de nommer. Elle consiste, pensons-nous, à ne pas séparer l'âme du corps, autrement dit à ne pas isoler l'œuvre d'art de son artisan, dont elle est la transcription plastique, le langage articulé, la manifestation sensible et intellectuelle, pour tout dire d'un seul mot, l'incarnation. Otez l'âme, le corps tombe en poussière; c'est ce que n'ont pas compris trop d'auteurs de manuels d'archéologie, acharnés à disséquer des cadavres.

Dans cette succession de formes qu'offre l'étude du moyen âge roman et gothique, M. Focillon décèle deux principes inextricablement liés: d'abord cette vie interne, propre aux œuvres d'art elles-mêmes, qu'il avait mise en lumière, avec tant d'autorité, dans *la Vie des formes*, puis la vie de l'esprit humain, de l'intelligence humaine, en symbiose avec la première, recevant et donnant à la fois, — causée et causante, expliquant la première et expliquée par elle. D'où un recours constant aux phénomènes d'ordres historique et social: invasions, migrations de peuples, croisades, structure politique des Etats, coutumes, habitudes de vie, degré de richesses et de ressources, culture intellectuelle, croyances morales et religieuses. Certes, les conditions géographiques, climatiques, l'état du sol et du sous-sol, les frontières naturelles jouent leur rôle important dans le genèse de l'œuvre d'art, dans l'explication de telle

(1) Armand Colin, éditeur.

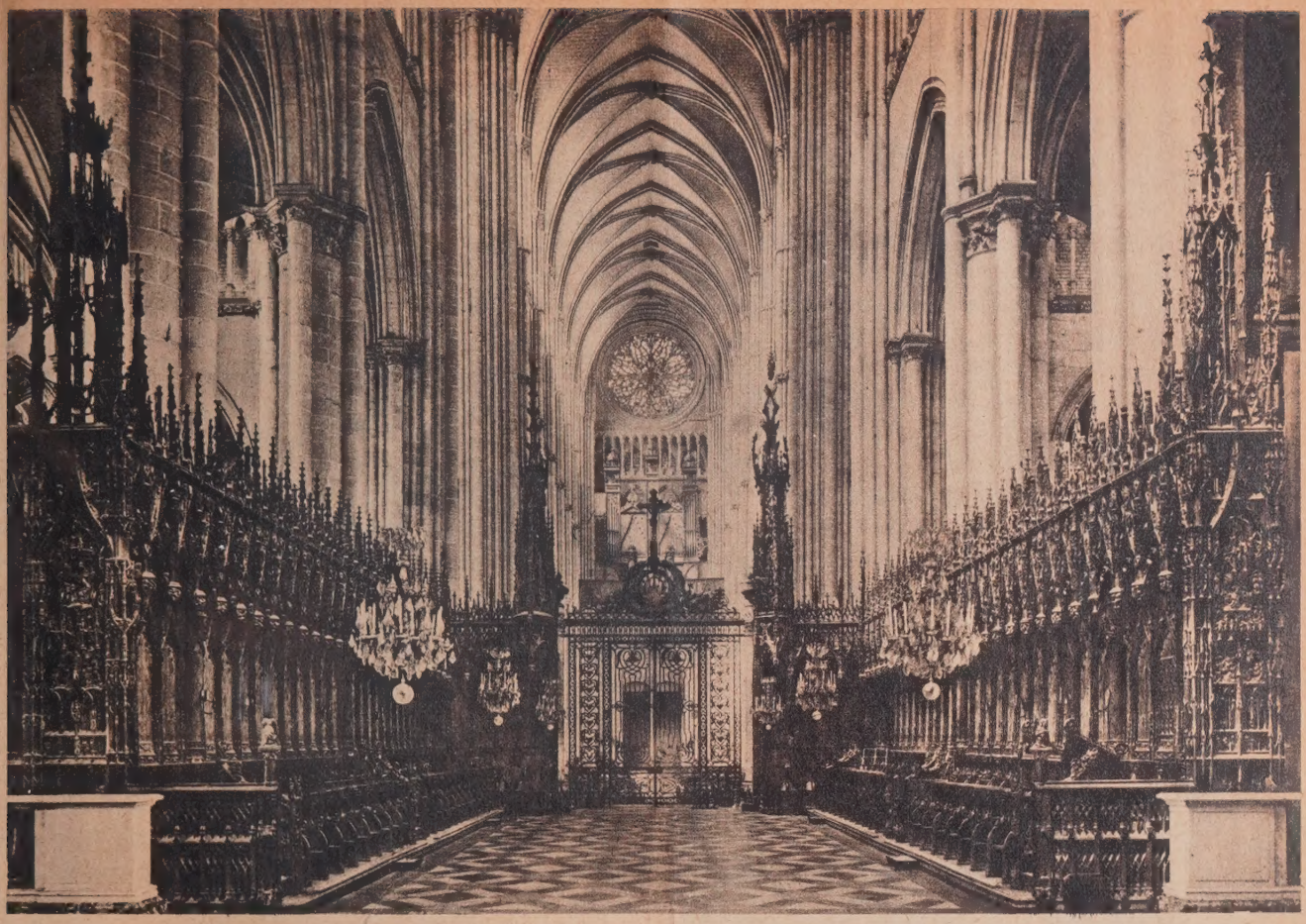
La Pieta d'Avignon, XV[e] siècle, Musée du Louvre.

ou telle particularité morphologique ou matérielle, mais depuis Taine, la pensée critique s'est élargie ou plutôt approfondie, et M. Focillon dans ce riche humus de causes matérielles restitue à l'imagination créatrice de l'homme sa part prépondérante, son rôle de ferment et de cause spirituelle.

On voit par ce qui précède la multiplicité des coups de sonde donnés dans la matière historique ou archéologique pour fixer les points de la courbe suivie par la thèse fondamentale et les thèses secondaires de l'auteur, ou plutôt ces thèses jaillissent de la réalité elle-même. Il s'agit d'une collaboration constante entre les faits, l'auteur et le lecteur, invité à tirer les conséquences, à s'associer à la recherche poursuivie, à adopter les points de vue, tellement l'auteur met d'application à ne rien négliger des éléments du réel, avec une minutie et en même temps une éloquence qui emportent la conviction.

C'est ainsi que pour restituer la vie de cette civilisation originale, comme il n'y a pas dans l'art non plus qu'en physiologie de génération spontanée, M. Focillon est amené naturellement à déborder les cadres de l'espace et du temps propres à l'art d'Occident au moyen âge, afin d'en saisir la genèse et d'en expliquer les fluctuations. Certaines provinces de l'art roman montreront des survivances hellénistiques, byzantines, romaines. Les racines plongées dans le passé étant plus profondes qu'on ne le croit communément, l'histoire de l'art roman sera reculée jusqu'à l'avènement des carolingiens, qui, à Aix-la-Chapelle, à Germigny, reprendra l'art de bâtir des constructeurs byzantins ou arméniens. En même temps l'enquête sera menée dans les pays les plus excentriques à la chrétienté d'Occident: en Irlande, sur les terres d'Islam, en Egypte, en Asie Mineure, jusque dans les régions des steppes et des terres reculées d'Asie, d'où les mouvements migrateurs auront amené une conception différente du décor, des matières et des techniques nouvelles, issues d'un esprit particulier aux peuples de ces régions et engendrant des traitements nouveaux des formes.

C'est l'histoire des actions de ces agents étrangers et des réactions de la chrétienté d'Occident, utilisant tous les apports avec son génie propre, les assimilant ou plutôt les intégrant à sa construction personnelle, que retrace M. Focillon. L'architecture, pour lui, comme pour Valéry la danse, est un art qui reflète éminemment la pensée humaine, qui en est la projection extérieure, comme le prolongement organique: « L'architec-
« ture médiévale et les arts qui en dérivent constituent la lan-
« gue commune à toute la chrétienté d'Occident, langue aux
« articulations souples, mais traduisant les mêmes connais-
« sances, le même ordre intellectuel, dans un idiome intelli-
« gible à tous ». L'architecte réunit en lui les vertus du



Amiens.

Photos Giraudon.

géomètre, du mécanicien, du sculpteur et du peintre. Aussi comment s'étonner que les deux tiers de l'ouvrage soient employés à nous exposer les principales phases de l'art de bâtir en Occident, avec comme pivot l'art de bâtir sur le sol de France, cœur physique de la chrétienté, si Rome est le cœur spirituel et mystique.

M. Focillon fait appel aux travaux estimés de M. Puig y Cadafalch pour prouver l'origine orientale de l'art Lombard, de même qu'aux travaux si neufs de M. Baltrusaïtis sur les monuments chrétiens d'Arménie ou du Caucase pour montrer les emprunts faits par l'art d'Occident à ces lointaines communautés chrétiennes d'Asie. L'art de l'Islam a fait nénétrer son décor et quelques-unes de ses caractéristiques jusqu'au cœur du Velay, par les routes de pèlerinage. Des monuments de Byzance et de Chypre sont à l'origine de cette étonnante traînée d'églises à coupoles d'Aquitaine. L'art Mudejar d'Espagne est issu du mélange de deux sangs, de deux races.

Mais M. Focillon oppose avec force l'église romane avec l'adaptation du plan au programme, la lisibilité des masses, l'équilibre des volumes, à la mosquée, juxtaposition de nombreuses nefs égales en largeur et en longueur, dont l'aspect extérieur ne fait présager en rien l'aménagement interne. De plus, c'est bien à l'art roman qu'appartiennent en propre ces puissantes innovations de l'église-porche, du déambulatoire à chapelles rayonnantes, de la pile composée, de la plantation des tours. L'art roman rompt avec ce qu'il y a de plus caractéristique dans l'art oriental, les plans emboîtés ou cloisonnés. Il a à faire face à de nouvelles exigences: circulation de foules immenses, éclairage des nefs voûtées, composition d'un chevet multiple, ordonnance harmonique d'une façade. L'architecture romane est une architecture de maçon, l'architecture arabe une architecture d'ébéniste.

La même opposition se retrouve dans la sculpture, qui est tantôt placage, tantôt incorporée à l'architecture dont elle épouse les fonctions, faisant partie intégrante du mur ou soulignant les articulations vivantes de la structure. L'analyse stylistique de la sculpture romane, art épique et tératologique, est conduite avec la maîtrise à laquelle on avait été habitué par *l'Art des sculpteurs romans*. Le rôle de la géométrie est mis en lumière à l'aide d'exemples empruntés à M. Baltrusaïtis, qui montrent la transformation des figures en schémas d'ornements et vice-versa.

Bien entendu M. Focillon nous mène en Allemagne, en Espagne, en Italie pour nous indiquer les modulations diverses de cet art roman, suivant le génie propre à chaque région et cette confrontation aura également lieu à propos de l'art gothi-

que, en insistant particulièrement sur l'évolution du gothiqque anglais, mais la meilleure part reste réservée à l'opus francigenum et à sa terre d'élection, la France.

M. Focillon qui indique les origines multiples de l'ogive, antique, lombarde, musulmane, arménienne, et ne semble pas pencher pour l'une plutôt que pour l'autre, combat avec vigueur la théorie de M. Abraham sur le rôle purement décoratif de l'ogive. « L'ogive tasse moins que les voûtains, dit-il, elle forme dans le corps de la voûte un élément roidisseur qui prend une partie de la charge et la convertit en poussée ».

Pour ce qui est de l'iconographie gothique, M. Focillon, comme il était naturel, ne fait que brosser à grands traits le tableau d'ensemble, traité dans ses détails par M. Emile Mâle, à qui il rend un juste hommage. Il indique en passant avec les réserves nécessaires une idée qui pourrait donner lieu à des recherches fécondes, celle de la correspondance entre l'iconographie bouddhique, qui évolue aussi autour d'un dieu fait homme « dont la vie est l'exemple de la sainteté, le commentaire et le symbole d'une philosophie ». On voit aussi les dangers possibles de cette recherche, suivant l'esprit dans lequel on s'y appliquera.

Portail méridional de Chartres, XIII[e] siècle. St Jérôme et St Grégoire. Photo Giraudon.

Définissant ensuite les grands traits de la sculpture gothique, M. Focillon est amené par son sujet même à faire toucher comme du doigt et des yeux la supériorité de la sculpture chrétienne sur la sculpture grecque. Suivant notre auteur, la seconde moitié du XIII[e] siècle est l'âge praxitélien de la sculpture gothique. Il nous parle aussi de l'atticisme de Reims et de l'épanouissement classique du Beau Dieu d'Amiens. Enfin l'on sent l'air des sommets vous souffler au visage en entendant ces paroles tombées d'une chaire de Sorbonne: « Des reliefs « du soubassement aux cordons d'archivolte, des linteaux, des « tympans et des gables aux pyramides qui chargent les culées « des statues du portail aux figures colossales des galeries « supérieures, partout l'homme, image de Dieu, l'homme « tous les âges, dans toutes conditions, travaillant de ses « mains, travaillant de son esprit, le laboureur, le soldat, le « docteur, l'évêque, le martyr, le Fils de Dieu, les anges, les « morts ressuscités dans la gloire d'une chair intacte. Quel « élargissement de l'humanisme méditerranéen! »

M. Focillon fait assister au gauchissement des principes de construction au cours du XV[e] siècle, à leur méconnaissance progressive. L'architecture est en voie de perdre son primat au profit de la peinture, par l'importance donnée à la recherche des effets au détriment de la fonction. Autrement dit, la structure perd son sens et acquiert une valeur de décor: les ogives ne sont plus que des ornements de plafond, les colonnettes, les moulures, les clefs tombantes sont un élément de cet illusionnisme optique qui vise des effets de théâtre. « Le dérèglement de l'architecture explique la fin d'une civilisation »

Les chapitres consacrés à la peinture gothique, quoiqu'plus rapides, contiennent bien des idées ingénieuses et des aperçus féconds, notamment sur la peinture monumentale en Italie, la véritable portée de la révolution Eyckienne, l'influence de la peinture sur l'art de Sluter. Néanmoins on aimerait que des questions de cette importance fussent traitées avec l'ampleur désirable et l'on ne peut se défendre de considérer ces pages comme les pierres d'attente d'études plus développées, dont le cours public de cette année sur la peinture française au moyen âge nous annoncerait peut-être la future réalisation.

Une conclusion de quatre pages réunit fortement en faisceau les idées maîtresses du livre. Ou pourrait les résumer ainsi: Quels que soient les multiples apports que l'Occident ait reçus, animé d'un esprit nouveau, il a élaboré une civilisation propre qui, au cours du moyen âge, a été l'expression de la pensée chrétienne.

Une bibliographie abondante et choisie, une illustration soignée, ajoutent à l'ouvrage une valeur documentaire et artistique de premier ordre. Tel est ce livre dont toutes les thèses ne seront peut-être pas acceptées sans discussion par les spécialistes, mais où tous retrouveront l'enseignement entraînant, l'art des formules frappantes, la chaleur d'exposition et la flamme de vie que connaissent bien les auditeurs assidus des cours de M. Focillon.

YVES SJOBERG,

Chargé de Mission au Petit-Palais.

Fernand Py

Rodin, avant que d'être Rodin, c'est-à-dire une manière de héros, de poète et de patriarche, fut le petit Rodin, Auguste, ouvrier ornemaniste. Fernand Py, lui aussi, fit un apprentissage pareil, sculptant des nœuds Louis XV pour les fabricants de meubles du Faubourg St-Antoine. La plupart des bons sculpteurs de notre époque ont d'ailleurs suivi des routes analogues. On a souvent signalé, parce que c'est pittoresque, le cas de tel petit berger cévenol taillant des bouts de bois en gardant ses moutons, qui, découvert par quelque touriste, serait promis aux gloires de l'Institut. Cette imagerie d'Epinal, sans doute charmante, est bien dangereuse, car elle laisse croire à l'existence de génies spontanés qu'un heureux hasard révèle, car elle masque le long et minutieux apprentissage nécessaire.

Fernand Py a été ouvrier ébéniste, et quand passa la mode du meuble sculpté, se sentant menacé de chômage à une époque où cet état n'était pas encore organisé, il entreprit d'apprendre un autre métier, celui de l'ivoirier. Tout en s'assimilant ces techniques du bois et de l'ivoire, il poursuivait parallèlement d'autres études. Il éduquait son goût. Pour lui, les musées étaient tout simplement ce qu'ils doivent être, l'abri des chefs-d'œuvre — au sens corporatif du mot — des maîtres ouvriers d'autrefois, le groupement d'exemples excellents rassemblés pour l'édification d'apprentis d'aujourd'hui. Il a donc reçu la leçon des musées: le Louvre était pour lui ce que le Musée des Arts et Métiers est pour le mécanicien. Il convient de souligner cette authentique simplicité de Fernand Py qui, tout naturellement, retrouve les sens perdus ou oubliés, reclasse et replace. Aujourd'hui qu'il est parvenu à la maîtrise, qu'il est peut-être même, par exemple, un des trois ou quatre hommes de France qui sachent encore travailler l'ivoire, il n'a rien perdu de cette précieuse naïveté tellement odieuse chez ceux qui l'affectent, tellement rare autrement d'ailleurs. Il ne se prend pas pour un grand artiste et s'il se dit artisan, ce n'est pas avec une modestie calculée, mais parce qu'il a conscience que cela est vrai. Il eut un jour une commande officielle, après avoir exposé au Salon d'Automne. Il tailla un ensemble de statuettes inspirées des fables de La Fontaine. Que sont-elles devenues? On les retrouverait peut-être dans quelque grenier ou dans quelque cave du Petit Palais. Il fit un prix en tenant compte du coût de la matière première et du temps passé à ce travail. Celui qui le paya avoua sa surprise: « Mais on ne vous roule pas, hein? »

Cette probité ouvrière, cette conscience professionnelle, cette ignorance réelle du bluff, éclatent dans tout l'œuvre de

F. Py. - Saint Léon terrassant Attila

Fernand Py, œuvre mal connue du grand public car il n'a jamais entrepris de faire une exposition particulière, parce qu'il n'a jamais montré nulle part une de ces grandes machines prétentieuses et sans objet qui frappent même les plus distraits et occupent de l'espace. Quand il a envie de réaliser quelque chose qui lui plaît, il le fait pour soi, pour son plaisir, et il le garde. Mais c'est là l'exception, car, normalement, comme n'importe quel ouvrier ou artisan, il fabrique des objets, statuettes taillées dans le bois, ciboires et patènes, crosses épiscopales, où l'ivoire, l'argent et l'or se marient. Impossible de discerner dans ce travail la moindre trace d'esthétisme. Si l'artiste aime simplifier les plans, chercher les lignes harmonieuses, jamais il ne choit dans cette fausse simplification qui est bien à l'opposé de la simplicité mais qui « fait moderne » à bon compte. Fernand Py ne croit pas que l'ornement soit un crime, mais avec un raffinement infini il sait inscrire cet ornement dans des plans qu'il ne brise pas. Sa maîtrise ne consiste pas seulement dans une parfaite domination du métier, mais surtout dans un choix rigoureux des moyens qu'il emploie, du vocabulaire dont il dispose. Peut-être est-ce dans la mesure où son art est naturellement simple qu'il échappe aux amateurs peu attentifs ou mal renseignés. On remarquera en effet

que ses œuvres religieuses semblent n'avoir pas toujours rencontré la faveur qu'elles méritent. Il a surtout collaboré avec Solesmes, avec les grandes abbayes bénédictines et, à part St-Louis-en-l'Ile, où il y a deux belles statues, je pense qu'aucune église de Paris, même des nouvelles, n'a fait appel à son talent. Il ne faudrait pourtant pas croire que, pour savant qu'il soit, son art soit hermétique. Il lui a même été commandé il y a quelques années l'exécution d'une crèche destinée à l'édition, cette crèche délicieuse, toute pleine de tendre piété, de fraîcheur et de bonhomie qu'a présentée naguère *l'Art Catholique*. On aime que Py travaille pour les moines et pour les enfants et que les moines et les enfants aiment son travail.

A vrai dire, dans sa statuaire surtout, l'art de Fernand Py est au sens plein du mot un art populaire, c'est-à-dire un art dont les intentions sont immédiatement perceptibles, sans qu'il soit nécessaire de recourir à une initiation. Devant les animaux de la crèche, le bœuf, l'âne et le chameau, que l'artiste a ajouté l'an dernier, on se prend à penser à Pompon, que la science, ni la sobriété de langage, ni la simplicité étudiée de moyens n'empêchaient d'être un artiste populaire. Car si l'art, qu'on dit tendancieusement de « Saint-Sulpice » (et son équivalent laïque qu'on expose aux «Artistes français ») trouve des amateurs parmi les gens sans culture, il n'en est pas pour cela populaire. Pas plus que ne sont savantes telles ou telles œuvres tarabiscotées ou figées dans un hiératisme pseudo-moderne, comme on en voit trop, hélas! dans nos sanctuaires. Justement, si nous aimons Py, c'est parce qu'il est populaire sans bassesse ni vulgarité, c'est parce qu'il est profondément savant et qu'il ne fait jamais étalage de ses connaissances, c'est parce qu'il exprime franchement ce qu'il a à dire et ce par les moyens appropriés, mais parce qu'il ne se perd jamais dans la grandiloquence. Un artiste discret qui n'est pas secret

PIERRE VILLOTEAU.

En haut : Pierre Barbe. - En bas : F. Py et Rivir

Puiforcat.

Remarques sur la Forme du Calice

dédiées aux Orfèvres, Donateurs et jeunes Clercs

On se souvient du bel article paru dans les numéros 8 à 10 de *L'Art Sacré,* où l'orfèvre Rivir étudiait l'évolution de la forme du calice. Deux conclusions se dégageaient de ces observations: d'une part l'extrême variété de formes que la tradition autorise, d'autre part la nécessité de « s'inspirer d'abord des conditions d'usage du calice, qui est avant tout un vase répondant à une destination spéciale et dont la forme et les conditions du décor doivent souligner l'emploi ».

Nous voudrions aujourd'hui examiner quelles sont ces « conditions d'usage ». Notre expérience de prêtre nous a prouvé que les orfèvres n'en paraissent pas toujours avertis, puisqu'il nous est arrivé souvent d'être un peu gêné, du moins distrait, par des singularités parfaitement évitables. Les orfèvres ne sont pas seuls en faute. Les donateurs qui commandent les calices suivent plutôt leur fantaisie que le souci de la commodité. Les jeunes clercs qui approchent du sacerdoce, malgré les répétitions grâce auxquelles ils apprennent les cérémonies de la messe, ne s'avisent pas tout de suite de ce qui les frappera désagréablement à l'usage. Il suffit pourtant d'une réflexion très simple sur les gestes que l'on doit accomplir, pour reconnaître les particularités qui présentent des inconvénients et les formes les plus heureuses.

Ce faisant, il est sûr qu'on limite la liberté, que dans l'extraordinaire richesse du passé on fait un choix. L'usage de la liberté est toujours limité par la nature des choses; la sagesse s'en réjouit. Du reste préférer à certains égards n'est pas définitivement exclure. Les inconvénients dont on va s'aviser ne sont pas insurmontables. Les gênes qu'éprouve un prêtre en se servant d'un calice impratique ne sont pas graves. Nous lui supposons assez de dévotion pour s'en abstraire. Du moins faut-il être prévenu. Quand on accepte des inconvénients, qu'on le sache, et que l'on pèse le pour et le contre.

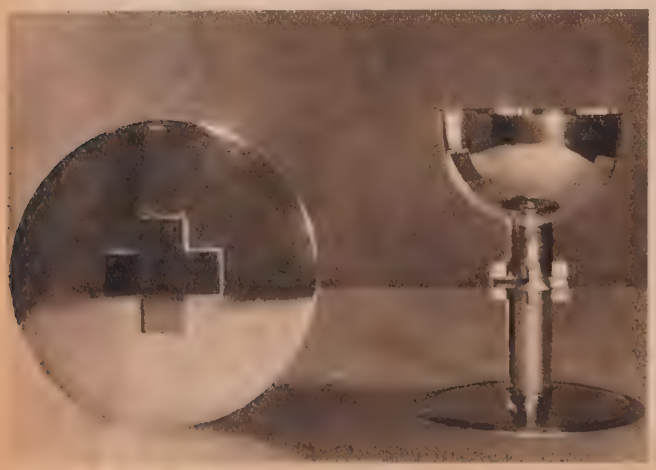
* * *

Nous allons donc observer simplement, à peu près dans l'ordre des rites de la messe, comment le prêtre se sert du calice.

Il met — ou le sacristain a mis pour lui — le purificatoire, plié en trois, entre le calice et la patène qui repose dessus. Que l'orfèvre prennne donc garde, s'il munit la patène

d'un filet en relief, qu'entre ce filet et le bord du calice il y ait un peu de jeu, pour un linge en triple épaisseur. La patène est couverte de la pale, et le tout du voile. Nous avons vu des calices si hauts que le voile, quoique ne retombant pas par derrière, demeurait suspendu, découvrant le pied; cela fait l'effet des petits hommes pour qui les chaises sont trop hautes et dont les pieds ne touchent pas terre quand ils sont assis. Cela est plutôt une invitation à faire des voiles assez amples que des calices bas, et il n'y a pas, bien sûr, à subordonner la dimension du calice à celle du voile. Mais il y a d'autres raisons pour que le calice ne soit pas trop haut; nous en rencontrons tout de suite deux: dans bien des cas il cacherait en partie le crucifix de l'autel; il donnerait une impression d'instabilité. L'expérience prouve que, si son pied n'est pas très large ou très lourd, il y a quelquefois plus qu'une impression; or ni le grand poids n'est à recommander, ni la largeur inutile du pied, encombrant le corporal d'un autel souvent peu profond, où l'on doit disposer encore la patène et parfois un ciboire.

Le pied du calice doit être marqué d'une croix. Cette croix joue un rôle. C'est sur elle que le prêtre se règle pour placer le calice sur l'autel: elle doit être en avant, — pour verser le vin et l'eau, ce qu'il doit faire au-dessus d'elle, — pour communier sous les espèces du vin et pour purifier ensuite le bord



du calice à l'endroit même où il aura bu le Précieux Sang. Il faut donc que cette croix soit très apparente. Il y a des calices que le prêtre doit retourner plusieurs fois avant de l'apercevoir; il y en a où elle manque, et l'on perd son temps à la chercher; il y en a où elle consiste en une crucifixion ciselée dans un médaillon, parmi d'autres médaillons qui décorent le pied, et elle n'est pas assez lisible au premier coup d'œil, pas assez différenciée des autres scènes, de sorte qu'on est obligé à une attention spéciale pour la découvrir. Il y a des calices où l'orfèvre a mis deux croix diamétralement opposées, si bien qu'on a un moment d'hésitation si on les voit toutes deux. Petits ennuis, sans doute, mais tellement vains!

Pourquoi ne pas être clair? Il est tout indiqué que cette croix, seul motif nécessaire sur le pied d'un calice, soit aussi le motif privilégié lorsqu'on en admet d'autres. Trop souvent les artistes s'inquiètent des lois et usages pour se mettre en règle avec eux, mais n'entrent pas dans leur esprit, ne « réalisent » pas assez pratiquement leur raison d'être et la façon dont on doit s'y conformer. Rien pourtant que de très simple.

Après la consécration du pain, le prêtre doit garder unis le pouce et l'index. Il lui faut tenir le calice par la tige, entre l'index ainsi joint au pouce et le médius, les doigts se glissant entre le nœud et la coupe. Le T. R. P. Louis a fait remarquer jadis, dans une conférence prononcée au groupe de « l'Arche », que c'est par le biais de cette prescription que l'on est renseigné sur la nécessité liturgique du nœud, tant la liturgie procède de façon peu systématique, allusive, suppose connus les usages, bref est semblable à tout ce qui vit. Mais il s'ensuit également que l'on désire entre le nœud, ou le motif décoratif qui peut lui être assimilé, et la coupe un espace d'un doigt environ. Nous disons seulement qu'on le désire. Dans certains partis décoratifs, la composition serait irrémédiablement compromise si le nœud n'était pas juste contre la coupe. Nous pensons que la règle générale doit être la soumission de la forme à l'usage de l'objet et donc que dans la plupart des cas, l'on devra renoncer aux partis décoratifs qui ne laissent pas l'intervalle suffisant entre le nœud et la coupe, mais qu'en même temps il ne faut pas être trop absolu et que l'on doit admettre la légitimité d'exceptions à la règle. Pourquoi? Parce qu'il peut

e trouver de très belles formes auxquelles il serait regrettable le renoncer, puisque les doigts ont de la souplesse et qu'ils n'ont pas à tenir longtemps le calice. Ils le tiennent durant la consécration, l'élévation et en quelques autres circonstances peu prolongées.

Plus stricte sans doute est l'obligation de ne pas blesser es doigts. Certains calices néo-gothiques du XIX^e^ siècle dont les nœuds étaient hérissés de petits pinacles, des calices dont les ornements sont taillés à angles aigus, certains calices modernes, aux arêtes multiples et vives, sont bien inutilement cruels.

Lorsque le prêtre consacre le vin, il se penche plus ou moins selon le rit, et, s'il n'est pas grand, si le calice est haut, cela est incommode. Le mouvement est beaucoup plus naturel avec un calice relativement bas.

A l'élévation, il nous est arrivé de voir des prêtres, évidemment inconscients du mouvement qu'ils faisaient, incliner fortement le calice en avant, comme dans le prolongement de la courbe qu'ils avaient le tort de dessiner dans l'air, leurs bras demeurant trop raides. Heureusement que les parois du calice ne formaient pas un angle obtus; il y eût eu risque pour du Précieux Sang de se répandre. Sans que l'on tombe dans cet excès, il est certain que la sécurité est plus grande avec des coupes un peu profondes.

En revanche, au moment de la communion, deux particularités sont à considérer. La forme gobelet nous paraît tout à fait regrettable et en général les profils où le fond fait un angle avec les parois; alors, en effet, il arrive souvent que la parcelle d'hostie consacrée qui se trouve dans le calice demeure collée au fond, ne glissant pas bien dans cet angle; le prêtre doit dans ce cas la retirer avec le doigt. Puis il est désirable que le calice ait une forme bien ouverte; il se vide mal lorsque les bords se referment vers l'intérieur, comme nous l'avons vu parfois. Ajoutons que, si l'extérieur est sculpté ou même gravé, il faut que l'ornementation s'arrête à deux centimètres environ du bord, au moins à l'endroit où le prêtre doit mettre les lèvres, c'est-à-dire au-dessus de la croix.

De même, la patène ne doit pas être intérieurement gravée, afin que des parcelles d'hostie ne s'y incrustent pas.

Telles sont les particularités que la pratique nous fait remarquer. Peut-être chacun des rits admis dans l'Eglise comporte-t-il les siennes. En tous cas le rit dominicain est plus exigeant. L'offertoire unique du pain et du vin ensemble, la patène étant disposée sur le calice, engage à faire des patènes qui ne glissent pas trop facilement sur les lèvres du calice. Non pas qu'il y ait un inconvénient réel, le mouvement étant lent et sans ampleur, mais c'est affaire d'impression: il ne faut pas qu'on ait le sentiment d'un glissement possible, il faut que la patène soit ferme sur le calice. A la fin du canon, le prêtre ne fait pas, comme au rit romain, les trois signes de croix avec l'hostie « super calicem », mais à trois hauteurs différentes, les deux dernières étant respectivement d'une lèvre à l'autre *(et cum Ipso)* et à l'intérieur même du calice *(et in Ipso)*: non pas, sans doute, que le dernier signe de croix doive nécessairement s'entendre de l'hostie en son diamètre horizontal. mais tout de même ils ne peuvent se faire bien qu'avec des calices assez profonds et ouverts. Une forme tout ensemble profonde et ouverte est requise également par les cérémonies de la messe solennelle; la manière dont se mettent le vin et l'eau exige une coupe assez ouverte; le transport de cette coupe à deux reprises, recouverte d'un voile, rend prudent le recours à une forme profonde. Enfin il est désirable que la patène ne

Marcel Feuillat. - Calice en émail (Abbaye St-Maurice, Valais) (emprunté au livre recensé p. 59).

fasse pas miroir, parce qu'à la messe solennelle, le sous-diacre qui la tient devant ses yeux, la découvre pendant toute la durée du *Pater:* c'est désagréable pour lui de s'y regarder.

* * *

Si l'on se représente bien concrètement les diverses conditions qui doivent influer sur la forme du calice, avec leur degré d'importance, on s'apercevra qu'elles laissent un champ immense à la fantaisie, mais on verra aussi se dégager quelques types préférables, tel par exemple le calice de Marcel Feuillat, ceux de Puiforcat que nous reproduisons, ou encore ceux de Solesmes ou de Rivir lui-même qui illustraient l'article auquel nous nous référons (*L'Art Sacré* n° 10).

On n'excluera — et encore! — que les gobelets, les calices trop hauts ou trop lourds et les nœuds trop anguleux.

Nous montrons exprès des calices du R. P. Morel qui ne paraissent pas très pratiques, afin de bien manifester l'importance relative que nous attachons à nos remarques, afin de rappeler les droits d'un talent supérieur. Il faut un talent vraiment supérieur comme celui-ci pour faire passer sur des incommodités, peu graves sans doute mais certaines.

Nous voudrions que l'on réfléchît de la sorte sur tous les accessoires du culte. Si nécessaire que soit l'observation des rubriques, elle ne suffit pas. Les rubriques ne précisent que certains points; elles laissent au bon sens de les compléter et parfois de les interpréter, à ce bon sens qui les a dictées, qui les fait réinventer quand on les oublie, qui les commande et les dépasse.

fr. P.-R. RÉGAMEY, O. P.

Au-dessous, calices du R. P. Morel, de l'Oratoire.

CHRONIQUES

Eglises anciennes, Musées nouveaux

Ce n'est pas chose nouvelle que de déplorer l'abandon où sont demeurées en France tant d'églises et tant d'objets d'art qu'elles renfermaient. Barrès l'a fait en termes définitifs, et il faut reconnaître que depuis sa belle campagne bien des sauvetages ont été opérés soit par la Commission des Monuments Historiques, soit par la Sauvegarde de l'Art français, soit par de multiples sociétés locales.

J'ai signalé ici à plusieurs reprises le travail entrepris en Normandie par M. Engerand et qui vient d'avoir pour résultat la création d'une société qui s'intitule « Les Trésors d'art des églises de France ». Celle-ci, qui a son siège à l'Institut Catholique de Paris, a pour but, « d'accord avec la direction des Beaux-Arts et les autorités religieuses, l'établissement d'un inventaire photographique et raisonné des objets d'art ou d'histoire des édifices religieux des départements, l'organisation de recherches et de conférences pour en publier les résultats, la mise en valeur et le développement des archives photographiques présentes et à venir ». Ce sont les termes mêmes dont s'est servi pour marquer l'utilité de cette nouvelle société son président, notre éminent collaborateur M. Louis Gillet.

Certains diront: « Il est bien tard pour s'occuper de ces choses. Tant d'œuvres de prix ont quitté les églises pour enrichir des collections publiques et privées ». Je recevais dernièrement du président de la Société d'Archéologie d'une grande province française des confidences pénibles à ce sujet. Il est infiniment regrettable que tant de fabriques ou de desservants, faute d'en connaître la valeur, aient laissé dépouiller leurs églises ou leurs sacristies de leurs pièces les plus précieuses.

Mais la production de tant de siècles « d'art et de foi » fut telle que beaucoup de belles choses nous restent encore. Il demeure très opportun d'attirer l'attention sur elles. On voit trop peu d'églises où sont remises en honneur les vieilles statues. Je me souviens de cette église belge, église célèbre par ses processions, où l'on trouve entassées sous la tribune des orgues des statues du XVIII[e] siècle, un peu grandiloquentes peut-être, mais qui trouvaient tout de même mieux leur place le long des piliers de la nef que ces saints de toute taille en plâtre colorié qui les ont remplacées.

D'ailleurs il arrive souvent que la statue ancienne ne peut retrouver sa place dans l'église, soit parce qu'elle est trop détériorée, soit parce qu'elle fait double emploi avec une autre. De même des ornements anciens sont quelque peu usés, il vaut mieux ne plus s'en servir. Des vases sacrés n'ont plus d'emploi. Il y a par ailleurs des églises désaffectées, ou presque, où il serait difficile d'assurer la conservation d'objets d'art.

Ici le musée, départemental ou diocésain, devient l'asile tout indiqué. Parmi les conférences que la société des « Trésors d'art des églises de France » a fait entendre au cours de cet hiver à l'Institut Catholique, j'ai retenu une communication de l'abbé Lestocquoy, conservateur du Musée diocésain d'Arras, qui éclaire bien ce sujet. Voilà peu de temps qu'a été ouvert sur l'initiative de Mgr Dutoit, évêque d'Arras, et avec le concours actif de Mgr Hoguet, son vicaire général, ce musée, auquel *L'Art Sacré* a réservé une courte étude (juin 1936). Les dons lui sont venus en abondance. « Depuis son ouverture, dit l'abbé Lestocquoy, il ne s'est jamais écoulé quinze jours sans qu'il ne se soit enrichi de quelque pièce nouvelle. Il peut dès maintenant fournir des documents assez complets sur l'art religieux artésien, du XI[e] au XIX[e] siècle ». Encore m'a-t-il semblé que le folklore — l'imagerie religieuse populaire par exemple — y était peu représenté. L'exemple, toutefois, est à retenir. Il en est d'autres dont nous aurons ici à parler: par exemple ce musée de l'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg, auquel travaille avec un goût très averti M. Hans Haug.

L'important est que tant d'œuvres d'art ne restent plus à l'abandon. Tous les efforts orientés dans ce sens ont leur utilité. Sans doute arrive-t-il que des archéologues, pénétrés, non sans raison, il faut bien le dire, de la beauté de leur découverte, n'ont plus qu'un regard dédaigneux pour l'art de leur temps.

Musée diocésain d'Arras. Ange, bois sculpté, XIII[e] siècle.

C'est un défaut qu'il faut leur pardonner. Les musées qu'ils constitueront, s'ils ne font pas boutique de brocante, s'ils sont bien présentés, comme paraît l'être celui d'Arras, rendront de grands services. Les séminaristes, les prêtres, devant un chapiteau roman, devant telle statue ancienne, même de caractère populaire, non seulement pourront s'exercer à dater, à localiser, ce qui a son intérêt, mais comprendront et sentiront, on peut l'espérer, cette chose subtile en un sens, très simple en un autre, qu'est la valeur d'art. Cette leçon leur sera d'autant plus précieuse que sa portée n'est pas limitée, elle est valable pour toutes les époques, même la nôtre. Les lois du beau ne sont pas sujettes à vieillir, pas plus que celles de la vie.

J. PICHARD.

M. l'abbé Lestocquoy a bien voulu nous donner quelques précisions sur les derniers enrichissements de son musée:

Parmi les œuvres d'art qui sont venues enrichir récemment le Musée diocésain, il convient de signaler tout particulièrement quelques sculptures sur bois. L'Artois, comme tous les Pays-Bas, a vu aux XV[e] et XVI[e] siècles le développement inouï de cette sculpture dont beaucoup d'exemples offrent un charme certain et souvent un grand mérite artistique. Il y a déjà 66 statues de bois au Musée diocésain et ce nombre augmente de jour en jour

Citons parmi les plus belles pièces données ces dernières semaines une belle Vierge à l'Enfant, somptueusement drapée dans son manteau bordé de pierreries et caractéristique de l'art des Pays-Bas influencé par l'Allemagne au début du XVI[e] siècle; une autre Vierge (vers 1520) au costume précieux et portant l'Enfant, dont le type réaliste fait supposer qu'il est un puissant saint Antoine ermite, drapé avec la majesté qu'affec- pression douloureuse fort émouvante et qui se rapproche, comme toute la sculpture de l'Artois au XVI[e] siècle, des modèles brabançons ou mosans dont la collection Médard à Liège conserve une exemplaire célèbre.

Citons encore un saint Eloi assis, curieuse statue du XV[e] siècle qui fut entièrement marouflée avant d'être peinte; un puissant saint Antoine, ermite drapé avec la majesté qu'affectionnaient les Flamands et les Bourguignons. Et terminons avec un des plus anciens vestiges de la sculpture de l'Artois: un chapiteau du XI[e] siècle aux formes primitives, sculpture enfantine qui laisse pourtant prévoir les formes chères au XII[e] siècle. Il semble représenter, comme on voit — plus sommairement encore — à l'église de Riey, dans le Calvados, un avare, la bourse au cou, torturé par deux monstres infernaux; thème naïvement évocateur traduit avec une symétrie rigoureuse, issue des modèles orientaux.

Musée diocésain d'Arras. Vierge du Calvaire, début du XVI[e]

Photos André Durand.

La Chapelle de "Martel de Janville"

Le beau sanatorium pour officiers et sous-officiers Martel de Janville, au-dessus de Passy (Haute-Savoie) est l'œuvre de MM. Pol Abraham et Le Même. Sa chapelle (environ 7 mètres sur 13, plus une petite abside pour l'autel) offre une disposition fort intéressante. Trois puissants groupes d'arbalétriers en béton armé portent des terrasses en escalier et des pans de béton verticaux. Les photographies demandent explication: ces pans de béton ne sont pas courbes: c'est un effet dû à l'éclairage et au mouvement des plafonds. Les parois sont en chicane à 45 degrés, celles qui sont tournées vers l'autel étant percées de fenêtres. Le nombre des baies et leur largeur sont les mêmes à chaque étage, mais leur hauteur va croissant de bas en haut. L'effet des fenêtres invisibles est inspiré du réfectoire du Mont Saint-Michel. Les murs et plafonds, de ton gris-bleu, sont dans une valeur de plus en plus claire à mesure qu'on s'élève, afin d'accroître l'effet ascensionnel que cause la distribution de plus en plus abondante de la lumière. Lambris et sol en mosaïques de bois naturel. Intrados des arbalétriers doré.

Le fond est décoré d'une peinture d'Angel Zarraga

Le Couvent franciscain de la rue Marie-Rose

Il nous semble que nous devons publier quelques photographies du couvent dont les Franciscains ont achevé la principale partie l'an dernier à Paris, rue Marie-Rose (XIVe), parce que cet édifice important, œuvre de MM. Gélis et Hulot, est somme toute très honorable. Son atmosphère de piété frappe tous les visiteurs. Sa distribution est des plus intelligentes, très favorable à la vie conventuelle et au ministère : une grande église au premier étage, au-dessous d'elle les parloirs, au rez-de-chaussée, une grande salle au sous-sol ; la plupart des cellules, sur deux étages au-dessus de l'église. Notre photo de la page 53 en bas donne une idée de la disposition. On aperçoit le haut des fenêtrages de l'église avec, au-dessus les fenêtres des cellules ; l'église est doublée de chapelles communicantes qui sont au-dessus du cloître. On ne saurait trop recommander cette autonomie des chapelles où plusieurs prêtres disent ensemble la messe. La cour restera ouverte, pour laisser passer air et lumière quand le couvent sera achevé. Un grand escalier intérieur et un ascenseur établissent, dans la « clôture », les communications entre les cellules et les lieux conventuels (le réfectoire est sous l'église, au-delà des parloirs), tandis qu'un autre escalier, plus monumental, dessert les lieux publics.

Evidemment l'architecture, dans son ensemble et dans sa décoration, n'a pas un grand caractère ; comme il arrive d'ordinaire aujourd'hui, sous l'influence de l'enseignement officiel, les proportions n'y sont pas éloquentes, quantité de petits éléments compliquent les lignes et certaines formes sont mesquines, comme les fenêtres terminées en triangle. Dans l'escalier montant à l'église, il y a une fresque bien malheureuse : En revanche, le Saint François, dans ce même escalier, œuvre d'un jeune peintre allemand, Jean Michel, est charmant. Malgré les critiques qu'on peut faire, l'ensemble a de la tenue, ce qui n'est pas si fréquent, et tout atteste le sens de la vie religieuse à laquelle il fallait répondre

Clichés Clair. (Des cartes postales sont en vente 9, r. Marie-Rose)

Expositions

La légende du Rosaire

Les belles couleurs sont une joie pour les yeux — et pour le cœur. Quand elles chantent les mystères du Rosaire, comme le mois dernier, chez Jeanne Castel, on est encore plus réjoui de leur profusion, de leur liberté un peu folles: nous sommes si habitués dans de tels sujets à l'ennui des plus pauvres, des plus mornes gammes que, lorsque nous rencontrons certaines fanfares, nous sommes prêts à tout pardonner. Pour l'amour de la musique.

Nous ferons tout à l'heure des réserves, mais d'abord, voyons tout ce qu'il y a ici d'excellent: d'abord la joie de peindre, l'exubérance de gens bien doués qui se prodiguent, l'insouciance d'une jeunesse sûre de sa bonne santé et qui se moque pas mal des vénérables canons (et, d'ailleurs, de tout ce qu'ils peuvent contenir de judicieux). Tout lui est prétexte à peindre, à étaler les plus belles couleurs, un peu n'importe comment. Et, après tout, qu'est-ce que cela fait?.. Cette liberté même est déjà une assez belle chose; et cette joie n'est-elle pas déjà un témoignage et presque le meilleur moyen de faire quelque chose de propre?

Il nous semble trouver tout cela dans les toiles qui célèbrent ici le Rosaire. Nous avons eu la malchance de ne pas voir la toile de Malançon, mais l'Annonciation de Walch nous parut un excellent morceau, bien composé, bien peint, plein de franchise. Et le Père Régamey nous assure qu'il voit très bien cela dans un oratoire privé. La *Nuit de Noël* de Sardou, en dépit de ses négligences de dessin, témoignait aussi de ses beaux dons de peintre. La *Résurrection,* très remarquable, de Morère, la *Madone* de Bazaine dont les harmonies graves sont excellentes, les grandes toiles de Chastel et de Capello qui ont peint, le premier une *Annonciation,* le second *L'humilité, fruit du Rosaire,* en évoquant la simplicité de la vie familiale parée de fleurs charmantes, les toiles de Le Molt qui sont d'une grande distinction, celles de Clot et de Valléry-Radot, tout cet ensemble révèle une abondance de dons, une richesse de tempéraments que l'on voudrait voir employer à de grandes œuvres chrétiennes.

Je présume que l'on en serait plus d'une fois éberlué et que le fracas de ces belles fanfares serait souvent jugé peu « religieux ». Au fond, on se méfie de cette générosité, de cette santé débordantes. Et nous savons bien tout ce qu'il y a sous cette méfiance de docilités et d'accoutumances aux conventions académiques et qu'il serait grand temps de secouer

Walch. - Annonciation.

Le Molt. - Visitation

tout cela ; nous savons bien que nos milieux ecclésiastiques qui, depuis cinquante ans, ont laissé passer près d'eux un des plus beaux, un des plus forts courants qui aient jamais traversé l'art français, sans s'en douter et sans en faire profiter l'art chrétien dont ils avaient la charge, continuent probablement à ne pas sentir qu'une telle abstention est déplorable... Et pourtant on se demande si les folles et charmantes fantaisies et les prodigalités de cet art dont nous avons ici quelques échantillons assez caractéristiques n'expliquent pas bien des choses.

La peinture moderne donne souvent cette impression d'un certain gaspillage des moyens : surtout dans le domaine de la couleur (pour le dessin, comme il y a sûrement moins de dons véritables, il y a aussi moins de prodigalités). De folles dépenses pour des riens... Or cette impression de gaspillage, — pour agréable que soit, d'ailleurs, celui-ci, — cause plus de surprise encore quand il s'agit de peinture religieuse. Vieux reste de Jansénisme..? Non, mais besoin inné d'un certain silence, d'un certain recueillement pour entrer dans la connaissance, et même dans la joie de certains sujets. Cela n'est pas vrai de tous, mais je crois que c'est vrai pour ceux qu'on traitait ici.

Et précisément, ces prodigalités, ces tapages de couleurs ne viennent-ils pas de ce que l'on n'est pas entré bien avant dans le sujet qu'on voulait représenter? Si on en a paré l'extérieur des plus beaux atours que l'on a pu, ne serait-ce point que l'on manquait non seulement du sentiment profond mais encore, semble-t-il, de la connaissance réelle de ce sujet? Parmi tous les peintres qui ont représenté ici l'Annonciation, combien sont allés relire le chapitre premier de St Luc? S'ils l'avaient lu, peut-être en eussent-ils senti l'extrême simplicité. Peut-être eussent-ils senti qu'elle ne pouvait s'exprimer en feux d'artifice... La toile qui me paraît la plus remarquable, celle de Walch, reste, de ce fait, avec les plus brillantes qualités, bien extérieure encore : il est caractéristique que Walch se soit contenté pour le visage de la Vierge de ce dessin négligé, de cette expression trop insignifiante pour être aussi précise.

A regarder ainsi, de loin, les choses de la foi, les peintres de notre temps déchristianisé, risquent, d'ailleurs, bien d'autres erreurs : ils leur prêtent souvent un caractère dramatique (et dramatique au sens théâtral) qu'on ne trouve guère, pourtant, dans la limpidité candide des Evangiles, dès qu'on y apporte quelque attention, quelque désir de voir clair. Y a-t-il vraiment dans St Luc quelque chose qui justifie la frénésie de Morère dans son Annonciation ou l'espèce d'accablement de Chastel? Précisément parce que le milieu où l'on vit n'est plus chrétien, rien ne peut plus dispenser les artistes de prendre conscience personnellement de ces réalités qu'ils veulent représenter.

Mais que les réserves faites et les soucis que nous exprimons ne nous empêchent point de voir tout ce que nous apportent cette libre jeunesse, ces belles couleurs, cet art tout vif. quand la « peinture » reprend ses droits, tout n'est pas sauvé, mais tout redevient possible.

fr. M.-A. COUTURIER.

« Exemple des images à fond noir que l'on vendait aux familles en deuil. Le bois est de la seconde moitié du XVIII[e] siècle, tirage vers 1830. Original, 31 × 39 cm. (Voir note, p. 56)

Leçons de l'Imagerie Populaire

L'exposition « Potiers et Imagiers de France », organisée au Pavillon de Marsan, nous a permis de suivre dans une présentation pleine de goût, l'évolution de l'art populaire de nos provinces depuis le XVII[e] siècle jusqu'à la première moitié du XIX[e]. Les sujets religieux y tiennent une grande place.

Au milieu, gravure sur bois de J.-L. Gampert (Almanach du groupe romand de St-Luc, 1938). - A gauche, image populaire d'après l'Assomption de Bridan (cathédrale de Chartres). - A droite, image orléanaise. - Ces deux images et celles de la page 55, dont les originaux figuraient au Pavillon de Marsan, sont extraites du beau livre de MM. P.-L. Duchartre et R. Saulnier : « L'Imagerie Populaire » (Librairie de France).

Ce n'est pas le caractère fruste et gauche des œuvres ici groupées qui nous frappait, mais plutôt la vitalité et la persistance qu'elles attestent des meilleures qualités de l'art français.

Aux XVII^e^-XVIII^e^ siècles, ces imagiers anonymes apparaissent comme les seuls descendants des artistes qui ornèrent les murs de St-Savin, réalisèrent les vitraux du Mans ou les tapisseries de Bayeux. Tandis que l'art de la Cour, avec Mignard et Nattier, perdait dans des joliesses le caractère monumental, ces artisans affirment un sens décoratif robuste et simple. Soutenus par une tradition, ayant sous les yeux de très belles choses et rien que de belles choses, en ces temps où le mauvais goût et la vulgarité en art n'étaient pas nés, ils sont doués d'un instinct heureux que l'on ne voit plus guère aujourd'hui qu'aux enfants et aux vrais Maîtres.

Ce n'est pas qu'ils aient ignoré l'art officiel de leur temps: ils le copiaient sans vergogne, comme ils se copiaient les uns les autres; leurs Vierges, leurs saintes au dessin ample et généreux sont les sœurs rustiques des Flores de Poussin ou de Le Brun. Mais dans leur manière audacieuse et simple de distribuer les taches colorées, on reconnaît l'influence quotidienne des ancêtres qui, trois siècles auparavant, avaient décoré l'église du village. Comme eux ils usent par larges « à plat » de tons comptés et réduits; comme eux ils jouent avec sécurité dans des harmonies éclatantes. A l'heure où l'art du vitrail n'existait plus, où les Gobelins faisaient fausse route, que de beaux « cartons » n'eussent pas donné ces fabricants d'images à un sou! Leur rusticité s'allie à beaucoup de finesse; leurs œuvres qui ressemblent à des bouquets de fleurs des champs dégagent une joie saine et drue; elles nous charment comme la conversation d'un paysan de race.

Surtout elles ont à nous apprendre. C'est qu'ils savent l'essentiel, ces artisans: que la réussite d'une œuvre décorative dépend de l'heureuse répartition des surfaces colorées, de leur simplicité, de leur lisibilité à distance. Et puis, leur contact nous inciterait à renouveler le mobilier liturgique. Nous nous étiolons dans l'archéologie, remplaçant par des éléments empruntés au style roman les clochetons gothiques qui, depuis un siècle, surmontaient inévitablement les autels. Quelle joie de revoir des colonnes torses, des baldaquins rococos, tout cet art baroque qui laisse place à la fantaisie, à l'invention. Il a si heureusement inspiré nos voisins dans les jeunes sanctuaires de la Suisse romande! On songe à ce qu'aurait pu être en France une nouvelle floraison d'églises...

Et pour la céramique, que faisons-nous? Une vitrine du Pavillon de Marsan abritait quelques poteries modernes qui laisseraient croire à un rajeunissement de l'artisanat. La librairie de *L'Art Catholique* montre toujours de charmants bénitiers et l'on découvre parfois au hasard des expositions l'heureuse réussite. Jalons trop isolés mais qui laissent espérer un renouement possible.

Quant à l'imagerie populaire, les Suisses encore nous montreraient la voie: les gravures sur bois, éditées par la Société de St Luc et accompagnées de textes de M. le Chanoine Poncet se rattachent à la tradition que nous aimons. Seraient elles goûtées en France? Je crois que les personnes distinguées y sont en trop grand nombre et elles n'apprécient que « la finesse du dessin ». On imaginerait pourtant encore chez nous de belles compositions populaires, vêtues de ces couleurs dont la joie criante vous éclabousse tout un mur. Nous irions les demander à Matisse ou à Dufy, par exemple. Mais l'édition en serait coûteuse et, un mécène parviendrait-il à les offrir à un sou, serait-ce à Charonne ou à Ménilmontant, à Lourdes ou à Lisieux qu'elles trouveraient des amateurs?

PAULINE PEUGNIEZ.

Au centre : Bénitier par Georges Gallet, céramique en couleurs (1937).

En haut, à gauche : Poterie vernissée du Lignon (Sarthe), XVII[e] ou XVIII[e] siècle, Musée de la reine Bérengère, Le Mans.

En haut à droite, et en bas : Trois bénitiers en terre vernissée de Soufflenheim (Bas-Rhin), 1880, Musée alsacien, Strasbourg.

M. Feuillat. - Ostensoir en émail (St-Louis de Genève).

Orgue

Pour leur premier concert de la saison, les *Amis de l'Orgue* ont eu l'heureuse idée d'inviter M. Antoine Reboulot, le nouvel organiste de la cathédrale St-Jean de Perpignan. Cette audition nous fait regretter davantage encore le départ pour la province de ce jeune virtuose qui eut été digne d'occuper une de nos grandes tribunes parisiennes. Mais, ceci dit, je me hâte d'ajouter que l'orgue de Perpignan est un splendide instrument, et il est nécessaire que des artistes de valeur se donnent pour mission de maintenir dans les grands centres de province la pureté du goût et des traditions musicales.

C'est sur l'instrument de Ste-Clotilde, obligeamment prêté par M. Ch. Tournemire, que nous avons pu entendre M. Antoine Reboulot dans un programme bien fait pour mettre en valeur la variété de son jeu, puisque ce programme comportait des œuvres d'époques et de tendances les plus diverses, je dirais même les plus opposées.

Elève d'André Marchal et de Marcel Dupré, M. Reboulot a obtenu, il y a deux ans, le premier prix du Conservatoire, et dès ce concours, auquel j'ai eu le plaisir d'assister, il s'était révélé excellent musicien autant qu'habile virtuose. Le concert du 29 décembre nous a montré que ces promesses s'étaient magnifiquement réalisées: parfaitement maître de son instrument, possédant une technique à la fois solide et brillante, M. Reboulot y joint en outre un phrasé intelligent, un rythme vivant et une interprétation personnelle et colorée. Sous ce rapport, la registration de la fugue à cinq voix de Nicolas de Grigny m'a paru particulièrement remarquable. L'équilibre et la clarté des timbres permettaient de suivre avec aisance le déroulement de la polyphonie dans toute sa limpidité sereine. Cette réussite est d'autant plus remarquable que l'orgue de Ste-Clotilde, un des chefs-d'œuvre de Cavaillé-Coll, remanié depuis peu, se prête beaucoup plus au style de la musique moderne qu'à celui d'un Grigny ou d'un Bach. Ces particularités de l'instrument se sont fait sentir dans la 4e *Sonate* en trio de J.-S. Bach, surtout dans le finale qui, par la faute de timbres trop lourds et aussi, il faut bien le dire, par suite d'un tempo un peu rapide, perdit de cette transparence, de cette pureté de ligne qui font la grande beauté des célèbres sonates en trio du Cantor de St-Thomas. Cette allure un peu nerveuse, nous l'avons également retrouvée dans le *Scherzo* de Vienne. Ce n'est pas grand'chose, évidemment, mais la tendance aux tempi trop rapides présente un danger qui a déjà fait du tort aux virtuoses de l'orgue, aussi je me devais de le signaler ici.

Pour en revenir à l'orgue de Ste-Clotilde, il est permis de s'étonner qu'un instrument qui a été récemment remanié nous impose tant de bruits extra-musicaux. Le son de certains jeux s'accompagne d'un véritable claquement de castagnettes du plus fâcheux effet. Ces déficiences mécaniques mises à part, l'instrument possède plusieurs jeux de fond d'une grande beauté, et dans la musique moderne, là où la pauvreté des mutations se fait moins sentir, il remplit fort bien son rôle et légitime certaines régistrations en honneur depuis la fin du XIXe siècle, nous plaçant une fois de plus devant le dilemne: « orgue ancien ou orgue moderne? », dilemne qui semble se résoudre en faveur d'une « conception ancienne de l'orgue », grâce aux magnifiques travaux de Gonzalès. Dans sa remarquable improvisation, M. Antoine Reboulot, inconsciemment peut-être, a fourni un argument de poids en faveur des instruments qui, tout en bénéficiant de tous les perfectionnements de la technique moderne, retrouvent dans la richesse des mutations, dans la distribution des plans sonores, dans le mordant de leurs anches, l'esprit des organiers d'antan. C'est que poser la question « orgue ancien ou orgue moderne? » équivaut à peu près à se demander « musique ancienne ou musique moderne? » (il s'agit de la musique d'orgue bien entendu). Car il est évident que l'orgue de Ste-Clotilde convient mieux à la musique de Tournemire et celui de St-Nicolas-des-Champs, par exemple, à celle de Buxtehude. C'est donc entre deux conceptions de la musique d'orgue que s'institue le débat qui, transporté sur ce plan, perd tout caractère personnel. Il ne s'agit nullement de la valeur de tel ou tel musicien mais de l'adaptation de son langage à un certain moyen d'expression, l'orgue en l'occurrence, c'est-à-dire un instrument ayant ses caractéristiques propres, ses éléments déterminés, et non pas un succédané plus ou moins réussi de l'orchestre. Orgue polyphonique ou orgue symphonique? Tel est finalement le choix qui se propose à nous, et de la réponse à cette question découlera nécessairement le caractère de la musique destinée à l'orgue. Or, de ces deux types d'instruments, le premier, seul, l'orgue

M. Feuillat. - Maquette de décor pour « l'Annonce faite à Marie ». - Photos empruntées au livre recensé.

polyphonique, avec ses mutations franches, l'éclat de ses timbres mordants, ses plans sonores nets, a droit au titre d'orgue. L'autre, l'orgue du XIX^e^ siècle, cette erreur parfois ravissante et qui a abouti, il faut bien le dire, à l'orgue de cinéma, possède, certes, de grandes qualités, mais ce ne sont pas celles qui conviennent à l'esprit et au style de la musique d'orgue. J'y songeais précisément en écoutant la belle improvisation de M. Antoine Reboulot. Dans la seconde partie, notamment, si vivante, on sentait que la polyphonie qui naissait spontanément sous les doigts de l'organiste était étouffée par la sonorité moelleuse et floue de l'instrument. C'est qu'à travers le langage d'aujourd'hui, à travers les libertés harmoniques, M. Reboulot rejoignait les improvisateurs des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Ainsi l'orgue de nos jours, avec son prodigieux mécanisme, ses combinaisons électriques, ses claviers si doux, se tourne humblement vers ses ancêtres: les orgues de Cliquot, de Silberman ou de Riep.

MARINA SCRIABINE.

Un livre sur Marcel Feuillat

Le quatrième volume de la collection « L'Art religieux en Suisse romande » vient de paraître : un Marcel FEUILLAT, d'Alexandre Cingria (aux Editions de la Baconnière, Neufchâtel). Le nom de l'artiste et celui de l'auteur disent assez l'intérêt de ce petit livre. Marcel Feuillat, dont nous avons plusieurs fois reproduit des œuvres, notamment en octobre dernier, est un des meilleurs orfèvres de ce temps, un des plus beaux artistes de cette équipe de Saint-Luc qui, depuis vingt ans, peuple la Suisse romande d'œuvres si réussies. Mais Feuillat n'est pas seulement l'orfèvre dont l'art « fort, savoureux, souvent violent, opulent et vibrant » est « digne de l'or, des pierres précieuses et des émaux dont il sait faire valoir les richesses » ; il est aussi un décorateur de théâtre, et ses costumes et décors pour « l'Annonce faite à Marie » créèrent « dans la salle une atmosphère de foi inten-

M. Feuillat. - Maquette des pièces de l'église de Fontenais.

M. Feuillat. - Calice ciselé : la Création et la Chute.

se, dont l'élan gagna tous les acteurs ». Il aurait voulu être peintre ; fort justement, Cingria se félicite, et des circonstances qui l'ont dirigé plutôt vers l'orfèvrerie, et de ce désir insatisfait. « Car en caressant ce désir tout au long de ses études de ciseleur et d'orfèvre, il échappait à la stérilité qui menace le décorateur et l'architecte dès qu'ils ne sont plus en contact familier avec la peinture ou la sculpture ».

L'étude de cet œuvre ami est pour Cingria une occasion nouvelle d'affirmer les tendances de son groupe. C'est que Feuillat les représente éminemment. Notons surtout quatre ou cinq points. D'abord le souci du beau travail, mais d'un travail qui n'est pas pure et vaine perfection de ciseleur, au contraire tout vivifié par l'inspiration, tout pénétré par le sens des masses, des valeurs, des colorations, des matières. Cet admirable sens plastique préserve ces artistes de l'académisme (qui, ainsi que le note Cingria, guette tout artiste religieux) d'autant plus qu'il est secondé par l'amour de ce qui est dru, populaire, vigoureux, direct, par le goût des valeurs humaines — chez Feuillat une poésie en quelque sorte « bucolique » — par le sentiment religieux. Sur ce point Cingria note très heureusement la parenté spirituelle de ces œuvres et de celles de Claudel ; il essaie de dégager les notes d'une nouvelle inspiration religieuse qui s'est magnifiquement épanouie dans la poésie et le drame de Claudel et dont il nous paraît véritable que les meilleurs équivalents plastiques sont les œuvres de Feuillat et de Cingria lui-même.

« Elle incline peut-être, nous dit Cingria, vers une tendance apocalyptique ; elle affirme en tous cas la réalité des prophéties et leur réalisation. Et cela dans un souffle d'amour qui a besoin, pour s'exprimer, de tout ce que contiennent les Ecritures et la tradition, comme aussi de tout ce que contient la nature ». On comprend donc en vertu de quelles nécessités intérieures et nullement par engoûment superficiel ces artistes rejoignent le Baroque et de combien de façons, de quelles façons vitales, ils répugnent à un art religieux qu'ils jugent trop étroitement « fonctionnel », celui qui leur vient d'Allemagne, de Vienne et de Zurich. « Le style fonctionnel, qui du reste se démodera comme un autre, écrit Cingria, comme le Louis XIII des buffets et le Louis XVI des salons, doit tenir compte, lorsqu'il s'agit d'art religieux, des nécessités du culte et de la liturgie, et par conséquent se plier, pour être réellement fonctionnel, à des exigences bien autrement importantes que celles du béton, du fer ou du verre ».

P.-R. R.

Revues étrangères

ARTE CRISTIANA, Milan, numéro de décembre. Un article historique de Maria Locarno sur « l'Adoration des Mages », des Catacombes à Fra Angelico. Un compte-rendu important, par G. Invitti du « Novecento Sacro de Miss Joan Morris », et, en regard, une appréciation de la « Semaine d'Art Sacré pour le Clergé » tenue à Florence, en octobre (cf. Art Sacré octobre p. 106). L'auteur se plaint, à fort juste titre, que l'on publie sans une légende critique, des photographies d'œuvres médiocres ou illogiques, ce qui, dit-il, « confirme prêtres, artistes et fidèles dans l'ignorance la plus crasse... » Et il se plaint aussi qu'à la Semaine de Florence la critique de l'art moderne ait manqué de sérieux, qu'elle ait été une critique de démolition, et plus exactement, une satire. Nous sommes heureux de constater qu'un peu partout des voix commencent à s'élever pour de telles protestations.

HET GILDEBOEK, nos IV-V, VI 1937. 21 Nieuwe Mare, Leiden (Hollande).

Le volume IV-V consacre trois articles très documentés à l'art de l'émail. Le premier nous présente les quelques artistes qui ont réalisé de bonnes œuvres en ce genre, de nos jours. Parmi ces jeunes artistes-artisans, travaillant surtout ou uniquement pour l'Eglise catholique, on trouve un nombre assez impressionnant de Hollandais, ce qui d'ailleurs n'est point étonnant quand on considère que dans tous les domaines de l'art sacré, la Hollande catholique s'est acquis une place de premier plan. Parmi les nombreuses et excellentes reproductions d'œuvres d'art, celles reproduisant des œuvres de H.-W.-G. Jansen, de C.-W. Haeck, de H. van de Burght et de Mlle Joanna Brom ont particulièrement attiré notre attention. Presque tous élèves de la fameuse école d'Arnhem (on pourrait véritablement parler de cette ville hollandaise comme d'un Limoges moderne !) ils révèlent sans exception ce curieux amour — que l'on retrouve d'ailleurs fréquemment dans toutes les branches de l'art sacré moderne de ce pays — cet amour donc de l'art byzantin à l'époque où celui-ci inclinait déjà vers la Renaissance. Mais ce style n'est point imité artificiellement ; au contraire l'esprit en est, sans aucun doute, véritablement actuel. Le tourment, l'âpreté des temps que nous vivons s'y reflètent clairement.

Le second article donne un excellent aperçu de **l'histoire** de l'art de l'émail, subdivisé en dix sections couvrant une période allant de l'an 600 avant J.-C. (émaux grecs) jusqu'au début du siècle présent, tandis que le troisième est consacré à sa **technique.** Dans ce dernier — consacré aux œuvres modernes — les photos d'œuvres (en émail peint, particulièrement) du jeune artiste hollandais Nico Witteman, confirment d'une façon éclatante ce que nous venons de constater ci-dessus. Quelques mots en allemand sur la croix pectorale de dom Suitbert Kraemer, O.S.B., finissent cet ensemble intéressant.

La seconde partie de ce double numéro confirme une fois de plus la valeur des grands verriers modernes en Hollande. Les belles photos ne laissent aucun doute sur ce point... même sans couleurs ! Ioep Nicolas, un des meilleurs verriers de notre temps et dont les œuvres récentes sont reproduites ici et critiquées dans plusieurs articles de cette série, écrit lui-même un article sur le développement récent de son art. A noter aussi les nouveaux vitraux de Henri Schoonbrood qui semble toutefois avoir une tendance fâcheuse au sentimentalisme de l'expression.

J. de Taek.

Le numéro VI commence par un aperçu clair et intéressant sur l'histoire des **chapelles baptismales** (A. Croegaert-Oscar Huf, S.J.). La nouvelle **église St-Paul à Utrecht,** à laquelle on consacre un article fort élogieux, en dépit de son caractère assez froid et un peu déguingandé et de la maigreur de certains éléments, nous paraît cependant assez agréable, surtout à l'intérieur où les proportions élancées de la nef font bonne impression (Stuyt, architecte). Suit un long compte-rendu des voyages divers en Belgique et en France des membres de la Société éditrice de la Revue.

A S

Disparition de "Christliche Kunst"

La revue allemande DIE CHRISTLICHE KUNST consacre le dernier numéro de sa 33e année à l'art religieux hongrois d'aujourd'hui. Belle livraison sur un beau sujet. Reproductions et commentaires d'œuvres d'Arkay, Kotsis, van Gyor, Miskolczy, Aba-Novak, Kontuly, Molnar, N. Ferenczy.

Malheureusement le directeur de « Christliche Kunst, le Dr George Lill, annonce que la revue cesse de paraître. Nous ne saurions trop regretter la disparition de cet organe qui avait une si belle tenue, qui a rendu de si grands services pour la connaissance et l'amour des arts chrétiens, notamment contemporains, qui naguère encore était suivi avec tant de ferveur par une élite du clergé allemand et apprécié dans toute l'Europe. Il faudra dire quelque jour la tâche réalisée durant sa belle carrière par cette revue dont le manque se fera fortement sentir.

Elle est remplacée par une revue nouvelle, DIE NEUE SAAT (le Blé Nouveau), que fait paraître une filiale de la maison Herder, de Fribourg-en-Brisgau, sous la direction du Dr Jean Maassen, avec la collaboration régulière du Dr G. Lill. La nouvelle revue, dont les deux premiers numéros nous sont parvenus, entend, tout en poursuivant la même ligne, élargir son champ d'action, afin de contribuer pour sa part, dans cette époque de remaniement des « forces nationales populaires », à faire connaître à un public plus vaste l'héritage artistique et culturel du peuple allemand. La part faite à la technique et à l'industrie sera plus large, comme aussi à la poésie. Nous regrettons que la place faite à l'art chrétien paraisse devoir être réduite d'autant, ainsi qu'on peut s'en rendre compte dès le second numéro : « Les bonnes choses demandent du temps », par M.-B. Tischler ; le domaine de Staufer, par G. Smolka ; sur les traces de la Hanse, par Fr. Theodor ; une confrontation esthétique « Italie-Allemagne », par Paul Bender, et diverses chroniques.

Missions

Dans l'ILLUSTRATION VATICANE de décembre 1937, un article, abondamment illustré de M. Sepp Schüller sur le mystère de Noël dans l'art religieux indigène. Cette étude iconographique est intéressante comme le sont toujours les travaux du Conservateur d'Aix-la-Chapelle. Nous devons cependant formuler deux réserves.

La première c'est que l'académisme étend ses ravages jusque dans les arts dits indigènes, dont il corrompt la timide renaissance chrétienne ; des Européens qui adoptent les styles indigènes et des indigènes formés en Europe ou par des Européens traitent les formules locales dans l'esprit de l'académisme le plus vide. Cela fait la joie des autorités ecclésiastiques et des critiques bienveillants comme M. Schüller ; on nous permettra de dire que cela est regrettable, et d'autant plus qu'aux arts indigènes on devrait demander (comme chez nous aux arts populaires), le sens des vraies valeurs ruinées par l'académisme.

Notre seconde réserve porte sur ce point que M. Schüller pense comme tout le monde, lorsqu'il se trouve en présence d'un balbutiement : Que voulez-vous ? Ce n'est qu'un commencement, ça sera mieux dans la suite, c'est comme l'art des catacombes, qui a commencé d'une façon très gauche ; il faudra du temps pour arriver à la perfection. Nous répondons que l'art n'est « chrétien » que par l'inspiration et qu'il ne consiste pas en un ensemble de moyens plastiques qui se développent, commençant par la médiocrité. Si l'art des catacombes était gauche c'est d'une part parce qu'il était pratiqué par des artistes médiocres, d'autre part parce que l'art contemporain était tombé dans l'académisme ; en un autre temps et pratiqué par des maîtres, il eût été admirable, tout débutant qu'il était. Or il existe dans tous les pays de missions des ressources authentiques, difficiles certes à exploiter, mais en vertu desquelles on peut avoir de belles choses, un art authentique ; au lieu de les promouvoir, on se satisfait de médiocrités. Et si, par malheur il ne peut en être autrement, du moins qu'on le déplore, au lieu de chanter victoire.

Dans le beau numéro spécial du BULLETIN DES MISSIONS consacré au Cameroun (4e trimestre 1937, abbaye Saint-André-lez-Bruges) signalons un article remarquable du R. P. Maurice Briault sur l'art indigène. Nous y reviendrons dans notre prochain numéro, en rendant compte du livre du même auteur sur l'Architecture indigène, qui vient de paraître chez Desclée de Brouwer.

Informations

Une exposition internationale d'art religieux ouvrira à Genève au mois de septembre de cette année. Elle est organisée par le groupe romand de la Société St-Luc, que préside notre ami Alexandre Cingria. La ville de Genève a mis le musée Rath à la disposition des organisateurs. Cette exposition, qui ne réunira qu'un petit nombre d'œuvres, rigoureusement sélectionnées, permettra de confronter les travaux et les tendances de groupements très divers. Elle sera un excellent terrain d'étude. La section italienne est confiée à Maraini, chef du syndicat des artistes italiens, la section hollandaise au verrier Joëp Nicolas, la section française à Joseph Pichard. A ce dernier doivent également s'adresser les membres du groupe romand suisse résidant en France. Une subvention a été accordée très aimablement par l'Action artistique pour aider à l'organisation de la section française.

« Pour que l'esprit vive » a pris une initiative fort intéressante à laquelle nous applaudissons, regrettant seulement de n'avoir pas reçu son appel en temps utile pour le publier dans notre dernier numéro. Cette association invite tous les peintres (hommes et femmes) professionnels et n'ayant que leur art pour vivre, âgés de moins de trente-cinq ans, à composer des esquisses ayant pour sujet Saint François d'Assise, à remettre le 2 mars. Un jury, composé d'un petit nombre de peintres éminents, désignera d'après ces esquisses les artistes appelés à concourir. Parmi les toiles exécutées, le public choisira par vote, dès la première quinzaine d'avril, celles qu'il estimera être les dix meilleures. Le jury décernera parmi elles quatre prix, de 1.000 à 10.000 francs.

Marek Swarc. - Mariage de la Vierge (cuivre repoussé).

Les ondes Martenot à l'Archevêché

Le mardi 25 janvier, à 9 h. 1/2, Son Eminence, qu'entouraient S. E. le cardinal Baudrillart et les membres du Conseil, a donné audience, à la salle Saint-Jean, à l'inventeur des célèbres **Ondes Martenot** que lui présentait M. Bernard Loth, maître de chapelle de Saint-Etienne du Mont.

Ce dernier, ayant engagé les Ondes Martenot à la Messe de Minuit en cette église, avec la perimssion de M. le Curé de Saint-Etienne et de l'autorité diocésaine, avait demandé à Son Eminence si elle daignerait juger par elle-même des possibilités d'expression religieuse et d'emploi à l'église du nouvel instrument. Son Eminence l'avait alors invité à le présenter au Conseil même de l'Archevêché.

Son Eminence autorisa tout d'abord le maître de chapelle de Saint-Etienne du Mont à dire le pourquoi de la demande d'audience. Après avoir remercié le chef du diocèse et l'illustre auditoire de l'accueil fait à cette demande, M. Bernard Loth ajouta :

« Monsieur Martenot et moi n'avons pas vu seulement un instrument de plus à faire jouer à l'église. Le chant grégorien suffirait à répondre, et à répondre magnifiquement, si chorales et fidèles le cultivaient à souhait, à tous les besoins du culte. Le Motu Proprio de Pie X prévoit pourtant comme pouvant s'y ajouter, la musique polyphonique palestrinienne et, dans les limites qu'il indique, une certaine musique moderne. L'instument à son tour est admis : « Quoique la musique propre de l'Eglise, dit Pie X, soit la musique purement vocale, cependant l'on permet aussi la musique avec l'accompagnement de l'orgue. En certains cas particuliers, ajoute-t-il, l'on admettra aussi d'autres instruments, dans de justes limites, et avec les précautions convenables, mais jamais sans une autorisation spéciale de l'Ordinaire, selon la prescription du Cérémonial des Evêques ».

« A Paris, spécialement, les instruments sont prévus pour les cérémonies des mariages et des convois. Quant aux messes basses avec chants et musique et aux cérémonies religieuses extra-liturgiques avec programmes musicaux de quelque importance, l'instrument, autorisé par l'Ordinaire, y trouve également sa place à côté des chants.

« L'Eglise, dit encore Pie X, a toujours reconnu et favorisé le progrès des arts, en admettant au service du culte tout ce que le génie a trouvé de bon et de beau dans le cours des siècles, sans toutefois violer jamais les lois de la liturgie ». En tous temps, en effet, tous les arts ont été conviés à embellir le temple de Dieu, jamais assez beau ».

« Aujourd'hui, Eminence, un grand ingénieur doublé d'un grand musicien, et, qui plus est, un grand ingénieur, un grand musicien catholique, ancien élève du collège Sainte-Croix de Neuilly, vient faire hommage, en votre personne, à Dieu que vous représentez, de sa découverte, l'une des découvertes modernes citées par la presse du monde entier, — car les Ondes ont fait le tour du monde, — comme l'une des plus extraordinaires au point de vue scientifique, l'une de celles qui, si l'on peut dire, anticipent le plus sur l'avenir et ouvrent les voies les plus inattendues. Tel est le premier sens de notre démarche.

« Il en est un second.

« Le second sens, c'est un maître de chapelle qui, ayant eu à collaborer avec les Ondes à l'occasion des représentations du Mystère de la Passion devant Notre-Dame et s'étant rendu compte de leurs possibilités d'expression religieuse et pour ainsi dire extra-humaine, sachant aussi que déjà les Ondes avaient été appelées avec succès à se faire entendre dans plusieurs églises à Paris et ailleurs, eut l'idée de les convier à se mêler aux chants de la Messe de Minuit, soumit l'idée à son Curé, puis avec ce dernier, à l'Ordinaire, en la personne de Mgr Touzé et de Mgr Sudour, et qui, devant l'impression produite à Saint-Etienne du Mont en la nuit de Noël, osa insister pour que Votre Eminence voulût bien entendre elle-même ce merveilleux instrument. Deuxième sens de notre démarche : soumission à l'autorité religieuse d'une initiative concernant la musique sacrée ; geste tout à fait normal, mais que l'on a un peu oublié de faire au cours de ces deux ou trois siècles, et qui, plus souvent renouvelé, eût peut-être empêché certains abus qui précisément ont motivé le Motu Proprio.

« Le rôle de la musique et des musiciens d'église est de servir l'Eglise, comme Elle demande, par ses documents et ses chefs autorisés, à être servie, de servir la liturgie, qui est la grande et première prière des hommes, rôle merveilleux, l'un des plus beaux qui soient.

« Aujourd'hui, devant Vous, Eminence, les Ondes Martenot sollicitent l'insigne honneur d'y être admises ».

M. Martenot exécuta ensuite, accompagné à l'orgue par M. Maurice Duruflé, organiste de Saint-Etienne du Mont, des extraits des pièces suivantes, afin de faire entendre des sonorités diverses : **Choral** (Bach), **Grave** (d'Al Abacco), **Noël de Saboly** (harmonisé par P. Berthier), **Pie Jesu** (Fauré) et un autre **Choral** de Bach.

A la demande de Son Eminence le cardinal Verdier, et répondant aux questions qui lui furent posées, l'inventeur exposa alors l'origine, les caractéristiques et les possibilités d'expression religieuse et d'emploi à l'église de son instrument ; il insista sur la facilité toute particulière qu'ont les ondes de réaliser, dans le son continu, l'expression directement en rapport avec ce que conçoit l'artiste au moment où il joue ; sur leur variété de timbres, gardant leur originalité même quand ils se rapprochent de celui de tel ou tel instrument ; sur leur caractère monodique et non polyphonique, qui leur garde leur individualité propre par rapport à l'orgue, tout en s'harmonisant parfaitement avec lui, comme du reste avec des chœurs (1), sonorités profondes et émouvantes, empruntées évidemment à des sources jusqu'ici inconnues et dont l'expérience a prouvé l'accord très étroit avec l'atmosphère d'une église (2) ; sur leur valeur éducative, les Ondes permettant à l'enfant qui, de nos jours, dispose de peu de temps, de s'exprimer rapidement avec des moyens techniques assez simples.

Finalement, plusieurs « oui » répondaient à la demande exprimée par le maître de chapelle de Saint-Etienne du Mont : M. Martenot peut-il continuer à accepter de jouer à l'église ?

Et son Eminence le cardinal Verdier, en félicitant l'inventeur des ondes, lui exprimait l'espoir qu'on puisse l'entendre un jour prochain à Notre-Dame de Paris.

L'Art Sacré se devait de signaler — en raison même des problèmes que cela peut poser — cette présentation des Ondes Martenot aux Autorités ecclésiastiques. Nous pensons, en effet, que des problèmes se posent soit pour le « Martenot instrument d'imitation » soit pour le Martenot dans sa qualité propre, en raison du rôle qu'il serait appelé à remplir dans les offices liturgiques. Il se peut qu'il y ait là un vrai progrès, un véritable enrichissement, et à ce titre, il convient d'y prêter grande attention ; il est probable aussi que les facilités que cet instrument donnerait comportent des dangers, l'art s'anémiant toujours dans les facilités.

R. P. Morel.

(1) M. Vuillermoz, l'un des critiques les plus autorisés, a écrit : « L'instrument d'ondes se marie admirablement à tous les jeux de l'orgue... Cette musique, en effet, semble arrachée directement aux entrailles de la terre... Ce sont toutes les forces de la nature que l'on oblige à chanter... » Il souhaite que l'on puisse « annexer aux rites funéraires le magnifique gémissement des ondes, qui trouveraient là, dit-il, un mode d'emploi d'une extraordinaire éloquence ».

(2) Voir **la Semaine religieuse de Paris,** 5 février 1938, à qui nous empruntons une partie de son compte-rendu, que nous complétons sur d'autres points.

J. PUIFORCAT

ORFÈVRE

131, Bᵈ HAUSSMANN

PARIS (VIIIᵉ)

DORURE

sur BOIS, FER, PIERRE

E. BOURDIER

MAISON FONDÉE EN 1825

L. FORTUNER

Gendre et Succʳ

67, BOULᴰ DE COURCELLES

PARIS (8ᵐᵉ)

CADRES ANCIENS

SCULPTURE

DECORATION

Aimez-vous les "bonnes choses" ?

Acheter des chocolats

L. SALAVIN

EN VENTE EN EXCLUSIVITÉ

AU

PAVILLON PONTIFICAL

A

L'EXPOSITION DE PARIS

FOURNISSEUR de la plupart des **Collèges** et **Institutions** en France et aux Colonies

(Spécialité pour la vente aux élèves)

Articles pour **Cinémas paroissiaux, Ventes de Charité, Colonies de Vacances**

PRIX TRÈS AVANTAGEUX

Demandez catalogue général

L. SALAVIN

Confiseur - Chocolatier

95, Avenue d'Orléans o PARIS

TOUS LES LIVRES

français et étrangers

sont fournis par l'OFFICE GÉNÉRAL DU LIVRE aux conditions les plus avantageuses

■

EN CENTRALISANT

chez nous toutes vos affaires de librairie, vous gagnerez du temps, vous économiserez des frais de port, de correspondance, de règlements, etc., et vous aurez la grande commodité de n'avoir qu'un seul fournisseur soucieux de vos intérêts.

REMISES D'USAGE

aux Écoles, Institutions, à la Clientèle Ecclésiastique et à MM. les Professeurs.

ABONNEMENTS

sans frais ni commission aux revues et journaux français et étrangers.

■

Adressez lettres, commandes et valeurs à

OFFICE GÉNÉRAL DU LIVRE

14 bis, rue Jules-Ferrandi -:- PARIS (6ᵉ)

■

Comptes postaux :

PARIS 195-93 - SUISSE 15.138 HOLLANDE 1456-63

La Pieta d'Avignon, détail. Photo Giraudon.

Hélio N.E.A., 93 à 97, Rue du Chevalier Français. - Lille

Le Gérant : J. LHOMME.